UNIVERSITAT DE BARCELONA

Coca-Cola en la sangre:
I Put A Spell On You

Autor: Efraín Constantino Estrada

Tutor: Josep Manuel Berenguer Alarcón

Marzo de 2025

Trabajo Final de Máster

Máster en Arte Sonoro en Línea

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona

Agradecimientos

Como cualquier obra de relevancia para cada persona, ésta es fruto de un esfuerzo alimentado de apoyo y cariño de alguien más. Casi nunca es una obra que resulta del esfuerzo único. Así, pues, este trabajo se debe a mucha gente, pero en particular a las siguientes:

A Josep Manuel Berenguer Alarcón, que sin su asesoría este barco nunca habría zarpado; a Luis Hampshire y a Alelí Hernández, director y subdirectora del MACCO, al igual que a todo el personal del MACCO, sin quienes el proyecto quizás no tendría puerto a dónde llegar; a Guillermo Fricke por su texto para la exposición del proyecto en el MACCO; a Eduardo Mendoza quien me sacó del atolladero con la electrónica del proyecto; a mi madre, mi padre y mi hermana, Laura María Estrada Lugo, Jorge Efraín Constantino García y Georgina Constantino Estrada, que siempre están ahí para apoyarme; y finalmente a mi pareja e hijo, Tania Román Peillet y Naolin Constantino Román, que son la luz de mi vida. A todas estas personas debo principalmente esta obra, seguro que hay más, pero espero no haber hecho ninguna omisión importante, pido disculpas si así fuese.

–Efraín Constantino Estrada; Oaxaca, México, marzo de 2025.

Resumen

El presente trabajo describe el desarrollo y la consolidación de un círculo de maldiciones neocoloniales y extractivistas que conjura la presencia de la Coca-Cola en México. El círculo se consolida por medio de la ruina, un conjunto escultórico cuyos principales vehículos estéticos y discursivos son el sonido, la escultura, la arqueología y el tiempo. De igual manera se sirve de referencias de la cultura de masas y de la participación del público a través del imaginario de las maldiciones y de los hechizos como fórmulas mágicas para evidenciar, denunciar y criticar al Estado neocolonial y necropolítico del México contemporáneo. Como caso emblemático, la instalación (círculo de maldiciones) retoma la presencia de la Coca-Cola en México y el saqueo que hace del agua, así como los problemas de salud que ha generado en sectores vulnerables de la sociedad mexicana, tomando el ejemplo del pueblo maya-tsotsil de San Juan Chamula en los Altos, Chiapas, México.

Abstract

This work describes the development and consolidation of a circle of neocolonial and extractivist curses that conjures the presence of Coca-Cola in Mexico. The circle is consolidated through the ruin, a sculptural ensemble whose main aesthetic and discursive vehicles are sound, sculpture, archaeology, and time. It also draws on mass culture and audience participation through the imagery of curses and spells as magic formulas to expose, denounce, and critique the neocolonial and necropolitical state of contemporary Mexico. As an emblematic case, the installation (circle of curses) revisits the presence of Coca-Cola in Mexico and its plundering of water, as well as the health problems it has generated in vulnerable sectors of Mexican society, taking the example of the Tsotsil-Maya people of San Juan Chamula in the Highlands of Chiapas, Mexico.

Índice

Portada……pág. 1

Agradecimientos……pág. 2

Resumen / Abstrac……pág. 3

Índice……pág. 4

Introducción……pág. 5

Cuerpo del trabajo:

Estado de la cuestión……pág. 7

Objetivos……pág. 10

Metodologías……pág. 13

Obra acústica multicanal……pág. 14

Conjunto escultórico (concepción de la instalación

y sus necesidades estéticas)……pág. 22

Interactividad……pág. 30

Público y espacio público……pág. 39

Plan de exposición……pág. 41

Conclusiones……pág. 44

Bibliografía……pág. 47

Introducción

Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You (Constantino, 2025b) es una instalación que consiste en un círculo de maldiciones. Es decir, es una pieza que invita a ser recorrida a través de su composición escultórica y sonora. En ella un conjunto de elementos columnares, situados en la periferia de una circunferencia, que emiten diversas series de "maldiciones" o "hechizos" según el recorrido de la persona cuando se introduce en la obra. De esta manera, la instalación consta de cuatro elementos estructurales: el escultórico, el inmersivo e interactivo, la participación del público y la composición sonora.

El elemento escultórico está constituido por un montículo de tierra en cuyas lindes están, reposando sobre un círculo imaginario, seis esculturas columnares de madera, con sus extremos superiores tallados con rostros grotescos o demoniacos. Las cabezas esculpidas y ahuecadas sirven, además, para alojar sobre las testas sendas bocinas de percutores (también conocidas como bocinas de contacto) y producir con ellas los sonidos de la obra acusmática. En esencia, las bocinas golpean con su percutor la superficie de la cabeza para generar el sonido que viaja hacia abajo y es amplificado por la caja de resonancia, la cual consiste en el ahuecado de la escultura, teniendo salida por medio del orificio de la boca del rostro tallado.

La interactividad de la obra consiste en que el sonido responde a la trayectoria o trayectorias del público que recorre la instalación. Por medio de un sensor colocado en cada escultura columnar se programa electrónicamente la respuesta de las fuentes sonoras de manera que el sonido y la composición comienzan a ejecutarse al posarse frente a cada columna con las maldiciones individuales sumándose, una a otra, según se dirijan al centro del círculo, o silenciándose si se acercan hacia cada rostro, ejecutándose solamente la parte de la composición

correspondiente a dicha escultura e interrumpiéndose el sonido al salirse de la línea de cobertura del área del sensor. Esto implica que se reproducirá de manera parcial la pieza acusmática, dependiendo de la posición relativa a los sensores de las personas que recorran el círculo, es decir, en relación con cada columna. Finalmente, la composición completa puede escucharse al ubicarse en el centro del círculo, activando las bocinas de todas las esculturas periféricas, más otras dos alojadas en el centro, en la cúspide del montículo de tierra dentro de un cajón tallado con sensores. Por lo tanto, las dimensiones finales de la obra dependen de las especificaciones de la respuesta de los sensores y del lugar donde se monte.[1]

La composición acusmática está dividida en ocho canales para su reproducción fragmentaria, por medio de las esculturas, y en respuesta a las trayectorias del público. A nivel compositivo, la pieza retoma esencialmente cuatro elementos alrededor de los cuales está constituida toda la obra de 34 minutos y 24 segundos de duración. Las ideas centrales de dichos elementos son la glosolalia; las fórmulas mágicas de la cultura popular y de masas, como abracadabra, por ejemplo; el *scatting* –técnica vocal musical de jazz–; y los jingles y mensajes publicitarios de la Coca-Cola. La parte de la glosolalia se divide en dos componentes más: el de los mensajes ininteligibles de la clase política y de las élites mexicanas, y voces de lenguas indígenas de pueblos que han sido invisibilizados y pisoteados, tomando principalmente el caso de Rita Patiño, una mujer rarámuri migrante que fue encerrada 12 años en un psiquiátrico de EE. UU. porque no lograban entender lo que decía (Ávila-Claudio, 2024).

[1] He elegido un modelo de sensor PIR con un rango de sensibilidad de 3 a 7 metros, lo cual reduce las posibilidades de montaje a radios de los mismos rangos. Más adelante hablaré a detalle sobre los sensores y la interactividad de la obra.

En este sentido, la obra revela una dimensión de estética y política que tiran del esoterismo y del misticismo, al igual que de la cultura popular y de masas, para confrontar al público con una parte del neocolonialismo y el *capitalismo gore* (Estévez, 2013) que rigen al México de hoy en día. La Coca-Cola es, pues, un fuerte indicador de las maldiciones neoliberales que afectan a México.

Estado de la cuestión

El punto de partida de *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* (Constantino, 2025b) está en el nombre mismo de la obra, el cual se subdivide en dos partes: *Coca-Cola en la sangre* y *I Put A Spell On You*. *Coca-Cola en la sangre* hace referencia a una película homónima de cine experimental mexicano de los años 60 del siglo pasado. *Coca-Cola en la sangre*, también conocida como *La fórmula secreta*, es una obra de Rubén Gámez que utiliza la idea de la penetración de la Coca-Cola en la vida cotidiana mexicana como medida de la modernidad y la modernización de México. Por otra parte, el aire de la película, desde la primera escena, muestra un dejo de fracaso de la modernidad tardía mexicana (Correa Valdivia, 2023).

I Put A Spell On You, por su parte, hace referencia a la canción del mismo título de Screamin' Jay Hawkins. La composición, con letra sucinta, habla sobre una relación donde el intérprete reclama la posesión de su mujer, a la cual ha hechizado (García Fernández, 2019), literalmente le dice: "I put a spell on you".[2] La importancia de Screamin' Jay Hawkins y su *I Put A Spell On You* radica en la interpretación que él hace en el escenario y del desarrollo mismo de su composición. Hawkins dramatiza la autoexotización, tanto en su persona como en la canción,

[2] "Te he hechizado", la traducción es mía.

llevando a primer plano las culturas del vudú y del grito (Rodríguez Vargas) –desgarrado, provocador, violento, y también, misógino–, como ejes centrales de su obra. Al igual que sus gesticulaciones recuerdan la exageración del *blackface* (Rodríguez Vargas), por lo que pareciera que Hawkins hizo un montaje servil y sumiso para satirizarse a sí mismo, pero por el contrario, lo que en realidad sucedió fue que su actuación se convirtió en un vehículo de autoreivindicación del *poder negro* en medio de alaridos hirientes. Así como en una nueva apertura estética en el mundo del rock-pop (Rodríguez Vargas).

Tanto la carga simbólica de *Coca-Cola en la sangre* de Gámez como *I Put A Spell On You* de Hawkins dan pie a la construcción semántica de la obra que planteo en este texto [*Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* (Constantino, 2025b)], siguiendo así un mecanismo de elaboración referencial en la obra. Método que, dicho sea de paso, he empleado constantemente para establecer vínculos con el público, apelando a un imaginario colectivo, construido desde las culturas de masas y las referencias pop. Si bien es cierto que el conocimiento de la obra de Gámez se reduce a un público especializado, el mero título continua siendo acertado –desde la época de Gámez hasta la actualidad– para reflejar y apelar a la realidad de un gran grueso de la sociedad mexicana.

En México la Coca-Cola está en todas partes (Fernández, 2022), en todos los sectores geográficos y sociales. Y sobre todo entre los estratos más vulnerables, donde el acceso al agua potable es casi imposible, no así el acceso a la Coca-Cola (López y Jacobs, 2018). Incluso en los Caracoles Zapatistas, poblaciones adheridas al Ejercito Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y unos de los últimos bastiones en contra del modelo extractivista capitalista; la

presencia y el consumo de la Coca-Cola en los Caracoles Zapatistas es pabullante (Zaragoza, 2016).

Por otra parte, *I Put A Spell On You* de Hawkins es más conocida dentro de la cultura de masas, y dado los efectos de la globalización y de la hegemonía de la cultura de EE. UU. en México, cabe una mayor posibilidad de que el público mexicano conozca el referente. Aún si no lo conociera, y pensando en las barreras lingüísticas (la letra de *I Put A Spell On You* está en inglés), he incluido en la obra sonora una deconstrucción de la canción de Hawkins la cual mantiene la estructura y los sonidos que apelan a un imaginario de que se está escuchando algo *tenebroso*, *exótico* y *estridente*.

Dicho lo anterior y pasando a otro punto para entender el estado de la obra, he de hablar sobre la ruina. Así, las esculturas columnares dispuestas sobre un círculo y rodeando un montículo hacen referencia a las ruinas y su sentido moderno (Riegl, 2008): un pasado mítico, primigenio, de una cultura enterrada en los tiempos con misterios y conocimientos irrepetibles. Similar a la situación en México con las primeras excavaciones de las ruinas mayas y sus primeras teorizaciones y estetizaciones que apuntaban a ignorar a los mayas contemporáneos a la época de los hallazgos que habitan en los alrededores de las áreas arqueológicas y en el resto de la zona maya (Lerner, 2019). Es por ello que las tallas remiten a estructuras megalíticas prehistóricas o prehispánicas, sumándole a ellas el aspecto grotesco de las tallas de las esculturas: personajes sacados del imaginario de películas de serie B, de la ciencia ficción, de lo grotesco y de los *yokais* japoneses. Además, los aspectos de la composición sonora y la interacción del público con las esculturas para activar el sonido de la obra hacen que, de una u otra forma, todo adquiera un semblante *lovecraftiano*.

Aunado a todo esto y visto todo en conjunto, los ingredientes conjuran hacia las maldiciones del *capitalismo gore* (Valencia, 2020) y hacia la *necropolítica* (Mbembe, 2020), representadas por la referencia de la Coca-Cola, las blasfemias, los ruidos macabros y las psicofonías de la composición sonora de la instalación. Por otro lado, la *estética del choque* y del *ruido* (Sangild, 2002) pretenden, de alguna manera, exorcizar el embrujo de la maldición neoliberal de la Coca-Cola.

Descripción de los objetivos

Dicha *necropolítica* y dicho *capitalismo gore* que se encarnan en las tallas actúan como los *antiguos espíritus del mal* (slayeroscar, 2010) que maldicen a México, un país de muchas desigualdades. La zona sur-sureste de México es uno de esos lugares donde las maldiciones neoliberales hacen más estragos. Los estados de Oaxaca, Guerrero y Chiapas son por mucho los más pobres y con muchos y muy graves retrasos sociales, económicos, educativos y de salud pública (Rodríguez-Soto, 2023). Racismo, clasismo, infanticidios, feminicidios, transfeminicidios, crimen organizado, corrupción, extractivismo, gentrificación, turistificación, desaparición forzada, tráfico de personas, asesinato de defensores de la tierra, devastación ecológica y un largo etcétera son parte de los problemas que aquejan a Oaxaca y a la zona sur-sureste mexicana. Las condiciones en las que se encuentra México derivan de una largo proceso de explotación moderna, donde el Estado ha sometido las necesidades de sus ciudadanos a los intereses particulares.

Como mexicano, y oaxaqueño, mi principal objetivo y motivación para llevar a cabo la obra *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* (Constantino, 2025b) es generar un espacio

para la política, es decir, crear un lugar para el disentimiento (Rancière, 2007), donde el ruido –aquello que no quiere ser escuchado– se vuelva discurso (Rancière, 2007). Para ello he intentado enfocarme en la noción del *capitalismo gore* (Valencia, 2020) y en cuyos elementos se pueden ver reflejados en la historia contemporánea de la Coca-Cola en México, una historia de extractivismo y saqueo de recursos naturales, de tráfico de influencias y de problemas de salud pública (Gómez, 2019). Es necesario que la instalación transite simbólica y semánticamente de *lo intolerable de la imagen* a *la imagen intolerable* (Rancière, 2010), y viceversa, haciendo énfasis en el público, generándole un estado de choque y dislocación, una estética del ruido (Sangild, 2002).

El apelar e involucrar a la sociedad oaxaqueña, dentro de las posibilidades de una obra de la envergadura que he planteado, se puede realizar desde el emplazamiento de la instalación en un espacio público, como lo es el entorno museístico. Un posible lugar, en este caso, es el Museo de Arte Contemporáneo y de las Culturas Oaxaqueñas (MACCO), situado en el corazón de la capital de Oaxaca. La interactividad de la pieza y la construcción de los elementos compartidos desde la cultura de masas y las referentes locales y nacionales, son otros elementos que harán posible la participación del público oaxaqueño.

Concretamente, el objetivo principal del proyecto es realizar una instalación interactiva –un conjunto de esculturas sonoras transitable– que parta de diversos imaginarios, sobre todo de la hechicería, la necromancia y lo macabro a partir de una composición sonora y de tallas grotescas (como fuentes sonoras) que hagan alusión al Estado necropolítico mexicano, centrándose en la Coca-Cola, la glosolalia, los encantamientos rituales, la psicofonía y la explotación de los sectores más vulnerables del país, sobre todo los poblados indígenas. Todo esto para dar a

entender el grado de interiorización de la Coca-Cola en la cultura mexicana (la Coca-Cola está *literalmente* en la sangre mexicana) y que la marca Coca-Cola, junto con sus prácticas extractivistas, representan una maldición para México y su gente. Coca-Cola le dice a su clientela mexicana: "I put a spell on you". Mas sin embargo, esto sólo se puede entender como consecuencia de las políticas neoliberales mexicanas, y de la modernidad, de la globalización y de la neocolonización a nivel mundial.

Con todo esto, y dad la complejidad del proyecto, el objetivo central es inasible sin el desarrollo de sus partes elementales. Así, los objetivos secundarios del proyecto son los siguientes:

– Realización de la pieza octofónica

– Implementación del dispositivo interactivo

– Concepción de la instalación y sus necesidades estéticas

– Negociación con la dirección del espacio de exposición

– Montaje de la instalación en el espacio

– Dispositivo de evaluación de la respuesta del público

Por otra parte, las intenciones estéticas de la obra pueden enumerarse como sigue: involucramiento y empatía del público; dislocación del espectador, estética del choque y del ruido; y espacio de denuncia y de disentimiento. A su vez, estos elementos constitutivos se encuentran subdivididos y yacientes en elementos concretos estéticos, simbólicos y discursivos de la obra. Es decir, la involucración recae directamente en la interactividad de la pieza la cual invita a recorrerla por sus propias características: un conjunto escultórico que recuerda a alguna ruina que espera ser explorada. La empatía se construye desde diferentes referentes sonoros y

escultóricos de la instalación. Además, la ruina y el *pasado glorioso* mexicano son elementos comunes en el día a día de la vida citadina oaxaqueña, sobre todo por los distintos vestigios y zonas arqueológicas que pueblan el estado de Oaxaca. Seguido a esa noción del pasado están los referentes a la cultura de masas en las tallas –referencias occidentales, latinoamericanos y orientales, principalmente– y en segmentos de la composición sonora con los elementos de la música popular y de las canciones publicitarias (jingles) de la Coca-Cola.

Sumado a lo anterior, la estética del choque y del ruido en el espectador están dictadas por los constituyentes macabros de las tallas y de la composición sonora, que elementos que conllevan a la hechicería, la psicofonías y las glosolalias. De igual forma *el choque* se establece, también, con el empleo de sonidos que culturalmente se pueden identificar como tenebrosos, espeluznantes y *ruidistas*.

Finalmente, la pieza sonora cierra con un canto tarahumara y otro tsotsil, donde espero que el público termine de atar cabos y entienda el discurso crítico de la obra: el momento en el que la *glosolalia/ruido* –los cantos tarahumara y tsotsil– se vuelve discurso, y así se dé el espacio de la denuncia y del disentimiento.

Metodologías

Parecería una obra imposible el tratar de integrar tantos elementos heteróclitos y hacer de ello un todo coherente. Hablar de realidades y violencias sociales y económicas de una nación en un marco internacional. Articularlo con el mundo del entretenimiento, de los medios masivos de comunicación y de la internet. Y al mismo tiempo destapar y señalar la podredumbre de las políticas neocoloniales del capitalismo y el neoliberalismo del Estado.

Para no andar a la deriva, sin brújula ni rumbo fijo, me es necesario establecer los objetivos del proyecto. Hacer un trazado del mapa, hacer el recorrido. Pero para poder hacer dicho trazado y dicho recorrido hay que planear y entender cómo se hacen, tener una metodología.

En este caso, pues, la metodología es el cómo hacer el trazado y el recorrido del discurso, de la política, del contexto, del ruido y de la estética. La metodología es el cómo hacer posible todo lo anteriormente descrito desde elementos comunes, sencillos y accesibles: desde tallas de madera, desde sonidos, desde tierra, desde candeleros, desde velas, desde botellas, desde piedras, desde cables, desde sensores y desde la corriente eléctrica. Y, por supuesto, desde el público y desde el espacio público.

Obra acústica multicanal

Llegado a este punto haré la descripción metodológica del proyecto según sus distintos componentes. Para ello empezaré detallando la composición sonora de ocho canales. La decisión del número de canales estaba dictada al principio por un referente cultural, deseaba tener cinco fuentes sonoras sobre el círculo y dos más al centro, dando un total de siete canales. Las cinco fuentes sonoras indicarían la posible presencia de un pentagrama bajo el montículo de tierra que cubre el área del círculo. El pentagrama está asociado mediática y culturalmente a la brujería, la hechicería y al ocultismo. Pero por practicidad he decidido ocupar unos miniamplificadores que trabajan en salidas estéreo, pues éstos suministran la potencia necesaria para activar las bocinas de percusión, así que finalmente me decidí por un número par de canales de sonido. Elegí que serían ocho porque la presencia de seis esculturas, o entes, se asocian más rápidamente al

contexto diabólico –por el número 6 y su repetición en el número 666 y las referencias bíblicas– que el tener sólo cuatro de ellas. Por otra parte, un total de seis canales podría degenerar en una saturación, empastes sonoros, distorsiones e interferencias no deseadas, sobre todo por la naturaleza de las fuentes sonoras y las transformaciones que les apliqué a cada una.

En vista de lo anterior, para esta obra utilicé fuentes sonoras que saqué completamente de internet y las manipulé con el programa Audacity en su versión 3.7.1 (fig. 1). Elegí el programa por ser un software libre y porque lo conozco desde hace varios años y sabía de antemano qué tipo de efectos podía usar para hacer la construcción discursiva que me interesaba de la pieza sonora. Así, la estructura principal de la obra octofónica está dada por la edición y el ensamblaje de sonidos manipulados en paralelo a lo largo de los ocho canales de sonido y a través del transcurso del tiempo. Para puntualizar, las manipulaciones que empleé en distintos momentos de la obra y en distintos sonidos, en mayor o menor medida, son:

–Cortar y pegar

–Repetición de segmentos sonoros cortos

–Desfase de canales estéreos para una construcción del espacio sonoro (siempre trabajo las obras multicanales resolviéndolas en pares estereofónicos)

–Inversión de canales estéreo (estructuración de pares sonoros geométricos en espejo en canales de múltiplos pares, i. e., 2n)

–Reversión e inversiones de sonidos

–Aplicación de eco, wahwah y reverberación

–Distorsión (harmónicos pares e impares)

–Efecto *Paulstrech*

–Cambio de velocidad y de tono

–Amplificar

No utilicé ningún efecto externo a Audacity. En consecuencia y debido al tratamiento que le di a las fuentes sonoras generé una obra tensa, llena de atmósferas oscuras.[3] Deliberadamente determiné un tiempo prolongado para la escucha cotidiana, pero no demasiado, alrededor de poco más de media hora. La obra dura 37 min, 24 seg a 96 kHz de muestreo y una profundidad de 24 bits por muestra –el archivo se puede descargar de Google Drive (econstantinoes, 2025) o escuchar en línea (Constantino, 2025a)–. Consideré ese tiempo porque ello permite generar estadios opresivos, agrestes y tensos en el público sin llegar a lo completamente intolerable.

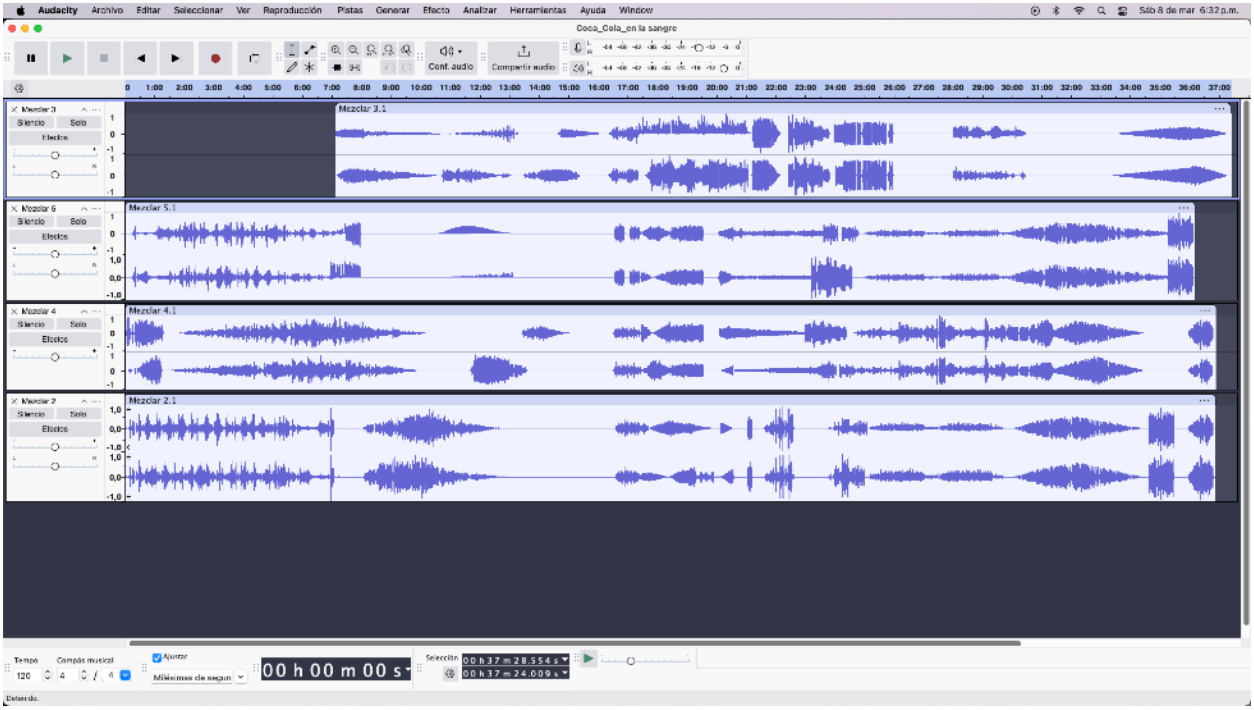

Figura 1: DAW Audacity en su versión 3.7.1 con obra octofónica *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* de Efraín Constantino.

[3] La noción de obra tensa y el sentido de atmósferas sonoras oscuras al que me refiero son construcciones culturales, dentro de un mundo occidentalizado y globalizado funcionan de manera similar a diversas composiciones del cine de terror, de suspenso o de ciencia ficción. Para profundizar más en el tema véase Bente, 2022 y Heimerdinger, 2012.

Cabe destacar que he empleado recursos similares –de tiempo y de manipulación sonora– en otras obras acusmáticas, y en particular la pieza *66'6" (debes obedecer)* (Constantino, 2021) la he presentado al público obteniendo los efectos deseados, antes descritos.

Por otra parte, la obra sonora multicanal tiene la siguiente estructura discursiva:

–Del inicio al minuto 16:20 está constituida por sonidos cuyas fuentes sonoras son comerciales y *jingles* famosos de la Coca-Cola, como *First Time* (Rodrigo Labrin, 2014) –originalmente una canción de Robin Beck–, *Hilltop | I'd like to buy the world a Coke* (Da Hawk, 2020), *Será que no me amas* –adaptación de la canción homónima de Luis Miguel– (Retro Comerciales México, 2024), el audio del comercial de *Coca-Cola y sonrisas para vos* (DossierNet, 2020) protagonizado por Maradona; entre otros. Así como una publicidad de identidad corporativa de Coca-Cola FEMSA [Fomento Económico Mexicano, SAB de CV] (FEMSA, 2024).

–Del minuto 16:20 hasta el minuto 31:28 establecí una estructura a partir de la noción de la *glosolalia* en unos usos y sentidos muy amplios, apelando a las ideas de la posesión demoniaca, el don de lenguas, las maldiciones (hechizos con sonidos ininteligibles), pero también como un discurso vacío e incoherente. Además, para esta sección utilicé principalmente sonidos extraídos y manipulados de *Scatman (ski-ba-bop-ba-dop-bop)* de Scatman John (Scatman John Official YouTube Channel, 2013), el habla alienígena –extraterrestre– de Mafe Walker (La Casa De Los Famosos Colombia, 2024), diálogos de Marilyn Cote (NMás, 2024), conservatorios entre Maryfer Centeno y Susana Zabaleta (Mary Fer Centeno, 2025), maldiciones de #LadyBrujería (EXCELSIOR, 2016) y fragmentos de *I'm That Girl* de Beyoncé (VIRGO'S GROOVE ★, 2023).

–Del minuto 30 (traslapándose con la parte anterior) hasta el final de la pieza comienza el cierre de la composición con audios de *I Put a Spell on You* de Screamin' Jay Hawkins (ScreaminJayVEVO, 2015), el padre nuestro en tarahumara (Jesuitas México, 2022) y el canto religioso *El gran San Juan* en tsotsil (Cristobal Morales, 2017).

En la primera sección de la obra acusmática (inicio hasta el minuto 16:20) juego mucho con la idea de los mensajes subliminales desde el diseño sonoro, transitando entre sonidos extraños y discordantes hasta el reconocimiento de las fuentes originales. Una gran presencia en este segmente es la del sonido del contenido de una Coca-Cola vertiéndose en un vaso con hielos, audios muy presentes en distintos anuncios publicitarios de la marca, los cuales llevo a la distorsión, a la par que les doto de elementos placenteros asociados con la Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma (ASMR por sus siglas en ingles)[4]. Una inclusión relevante es el trabajo que hice con la canción promocional de *Hilltop | I'd like to buy the world a Coke*, considerada una de las mejores campañas publicitarias de Coca-Cola donde "se presenta a la Coca-Cola como la salvadora del mundo" (Ger y Belk, 1996, p. 272). Así mismo, es determinante la inclusión del audio de un video de presentación de la identidad empresarial de Coca-Cola FEMSA, pues apela a la relación directa entre México y la transnacional. Aunque en el video de identidad empresarial de Coca-Cola FEMSA se resalta la imagen positiva de la empresa, el sentido de sospecha y opresión de la mera presencia de la Coca-Cola se construye a lo largo de la pieza sonora.

[4] El empleo del ASMR como método de asociación de lo placentero no es fortuito. Recientemente, el gobierno de los EE. UU. ha empleado dicha técnica para intentar vincular la extradición de personas indocumentadas como algo satisfactorio, grato y deseable (Villalobos, 2025). Por otra parte, es verdad que la escucha sin audífonos demerita la posibilidad de la experiencia del ASMR, pero siempre hay una posibilidad de experimentarla según la escucha de cada persona, según sus respuestas sensoriales, es decir, el principio estético de la persona.

La historia de Coca-Cola FEMSA está llena de corrupción y extractivismo en México, ligada a favores e intereses de las esferas políticas mexicanas (Gómez, 2019). Y en el tema del agua, Coca-Cola FEMSA es uno de los más grandes depredares del agua en México (Delgado Ramos y Ávila Calero, 2014), en especial en la zona de los Altos de Chiapas en donde el agua escasea constantemente al ser dirigida para la elaboración de Coca-Cola (Jordan, 2008), teniendo el producto una omnipresencia en la región, sustituyendo prácticamente al agua potable, acarreándoles a los pobladores de la zona distintos problemas de salud, entre ellos la diabetes (Gómez, 2019). Irónicamente, el anuncio publicitario de FEMSA asevera que son los que llegan a lugares que uno ni se imaginaba (FEMSA, 2024, 0 m 25 s).

En la segunda sección de la composición (minuto 16:20 hasta el minuto 31:28) hago una ruptura entre la primera parte, que es de un estilo oscuro proveniente del diseño sonoro, hasta la glosolalia por medio de una tesitura más estridente, *ruidista* y esquizofrénica. Para esta transición empleo la cita del motivo principal de la melodía del tema de introducción del programa de televisión de *Mi bella genio* [*I Dream of Jeannie*] (London Music Works - Topic, 2022), tomado del *sampleo* de *Girls Ain't Nothing But Trouble* de DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince (DJJazzyJeffVEVO, 2013). La razón de la "cita" musical se debe a la intención de marcar dos movimientos de la obra que competen a una lógica diferente, pero que encuentran elementos en común como son el uso de referentes de la cultura popular y el desarrollo hacia la saturación y el ruido. Es de este modo que la entrada de *Mi bella genio* se puede catalogar como alegre y mística al mismo tiempo y como un elemento de contraste que resuena entre el segmento anterior y se continúa con el posterior. Continuando de esta forma, la elección de las fuentes de las glosolalias van desde lo musical – *Scatman (ski-ba-bop-ba-dop-bop)* de Scatman John– hasta los

audios que versan sobre la penetración mediática y del orden político como depositarios de la maldición del vacío del Estado, encarnados en la incoherencia de los diálogos de Mafe Walker, Marilyn Cote, Maryfer Centeno y Susana Zabaleta, y #LadyBrujería.[5]

El vacío del Estado, un condicionante aparentemente inocuo, pero totalmente necesario para la instauración de la *necropolítica* y del *capitalismo gore*. Por otra parte, aunque la inclusión de Mafe Walker pareciera estar política y geográficamente fuere de lugar, Colombia y no México (La Casa De Los Famosos Colombia, 2024), su referencia juega un papel relevante al apuntar la noción de la globalización contemporánea del mundo postinternet y de las redes sociales (rrss). De igual manera, la composición sonora, a partir de las fuentes y las citas pop, hace hincapié sobre la geopolítica y el mundo globalizado, matizando la visión de lo mexicano y lo latinoamericano, donde un fuerte referente es *Coca-Cola y sonrisas para vos*, protagonizado por el futbolista Diego Armando Maradona y que resulta ser una especie de tropicalización del comercial de Coca-Cola *Hey Kid, Catch!* (stiggerpao, 2007) interpretado por 'Mean' Joe Greene, jugador estadounidense de futbol americano.

Finalmente, en la última parte de la obra acusmática, del minuto 30 hasta el final de la pieza, hago primero una transición de la parte de la glosolalia hacia la zona de denuncia y del disenso con una cita de *I'm That Girl* de Beyoncé. El *sampleo* de la obra de Beyoncé –que a su vez samplea *Still Pimpin* de Wright III, Princess Loko y Mac T-Dog (BerlinerBeatgut, 2012)– se

---

[5] Me decidí por estos referentes porque creo que son un buen ejemplo de campañas mediáticas que generan *cortinas de humo* sobre los acontecimientos relevantes del México contemporáneo. Estrategias que sirven para eludir las complejidades de la realidad del país, con ello me refiero a un "vacío del Estado". Nada nuevo, a decir verdad. En México, el punto álgido de este fenómeno fue quizás la noticia sensacionalista del Chupacabras y su vinculación con el expresidente Carlos Salinas de Gortari (Gálvez, y Luque-Brazán, 2019). Aunque las dinámicas de los medios de la internet han llevado a una transmisión en vivo de la "guerra contra el narco" –filtración de información desde el crimen organizado y la contracampaña del Estado–, las cortinas de humo y la omisión de la realidad, por parte del Estado, siguen siendo prácticas habituales en México.

traslapa en las dos ultimas secciones de la obra (glosolalia vs disenso y denuncia), no sólo como marcador de cambio, sino como electo discursivo, pues el extracto empleado dice: “Please, motherfuckers ain’t stoppin’ me” (VIRGO’S GROOVE ★, 2023, 0 m 09 s) que en el contexto de la composición puede interpretarse como un estado de afirmación del “implacable capitalismo”, pero que al transitar hacia *I Put a Spell on You* de Screamin’ Jay Hawkins y los cantos rituales en lenguas indigenas revierten su significado a un sentido de protesta y resistencia. De este modo, al introducir *I Put a Spell on You* con cambios de tono y velocidad dramatizo y enfatizo su sentido exótico y macabro, pero apuesto, también, al sentido autoafirmativo y reivindicador (Rodríguez Vargas, 2023) que ha tenido la canción de Hawkins a lo largo de los años.

A lo largo del desarrollo de la composición el desenlace de toda la carga simbólica y estética recaen en los cantos rituales indígenas, primero como receptáculos de las maldiciones capitalistas, después como contra hechizo de ellas. Para esto, aparece en primer lugar el rezo del padre nuestro en tarahumara como alusión a la explotación y la colonización –pero también como un estado de fe y de cierta idiosincracia–. También, el rezo en tarahumara está haciendo una referencia hacia el caso de Rita Patiño, una mujer rarámuri hablante de la lengua tarahumara que fue encerrada 12 años en un psiquiátrico de EE. UU. porque no entendían lo que decía (Ávila-Claudio, 2024). Además, el rezo hace alusión, también, al gran número de personas indígenas que sufren violencia de Estado por ser hablantes de sus lenguas y por el alto grado de racismo y clasismo que existe en México (Martínez, 2025). La pieza termina con *El gran San Juan*, una alabanza a los difuntos en tsotsil que forma parte de los rituales a los muertos del pueblo maya-tsotsil de San Juan Chamula. *El gran San Juan* representa, dentro de la obra, la

resistencia y la denuncia, pues el pueblo de San Juan Chamula es, quizás, el lugar más afectado social, ecológica, económica y culturalmente –pero también en la salud de sus pobladores–, por la Coca-Cola (Page-Pliego, 2013). Sin embargo, el cierre con el padre nuestro en tarahumara y la alabanza de *El gran San Juan* no significan un final tajante y determinante, por el contrario, la gente de San Juan Chamula tiene a la Coca-Cola como una bebida sagrada que ha sustituido al *pox* –un destilado de la fermentación del piloncillo y del maíz– en casi todos sus ritos (Cabrera, 2019). Por su parte, el rezo al padre nuestro tiene una gran importancia en casi todas las religiones y sincretismos de México, incluyendo al esoterismo, al chamanismo, la brujería y la hechicería.

Conjunto escultórico (concepción de la instalación y sus necesidades estéticas)

Ya he hablado de la importancia de la ruina y de los vestigios del pasado glorioso prehispánico en la construcción nacionalista e indigenista en México y en Oaxaca (Navarrete, 2010). Sin embargo, la mera referencia de la ruina me es suficiente para la construcción dialéctica de la instalación, y de su parte escultórica, pues dentro del imaginario mexicano las citas directas de esculturas y referencias prehispánicas pueden ser contraproducentes al momento de estructurar un halo sombrío, mágico y maldito. Sobre todo porque ni las culturas prehispánicas, ni sus restos físicos están asociados en México con lo maligno o lo perverso, sino como ya he señalado, son la base de la construcción de la identidad mexicana que se sustenta sobre su pasado glorioso. No sucede así con las prácticas religiosas que se continúan desde el pasado precolombino con un carácter sincrético como herencia colonial. Por ejemplo, los rituales de sacrificios de gallinas en la iglesia de San Juan Chamula, en Chiapas, son vistos ocasionalmente como rituales satánicos

que violan el espacio sagrado del templo católico. O como el caso del culto a los cerros y cuevas que se mantienen aún hoy en día en gran parte de México. En Oaxaca, por ejemplo, en la zona de la Mixteca existe la Cueva del Diablo en el poblado de Apoala, que por una parte se supone que es el lugar de origen de la cultura mixteca (Ramírez, 2016), pero que al mantenérsele como un espacio de culto donde se llevan ofrendas, ritos y sacrificios, también se le considera un portal de ingreso al infierno.

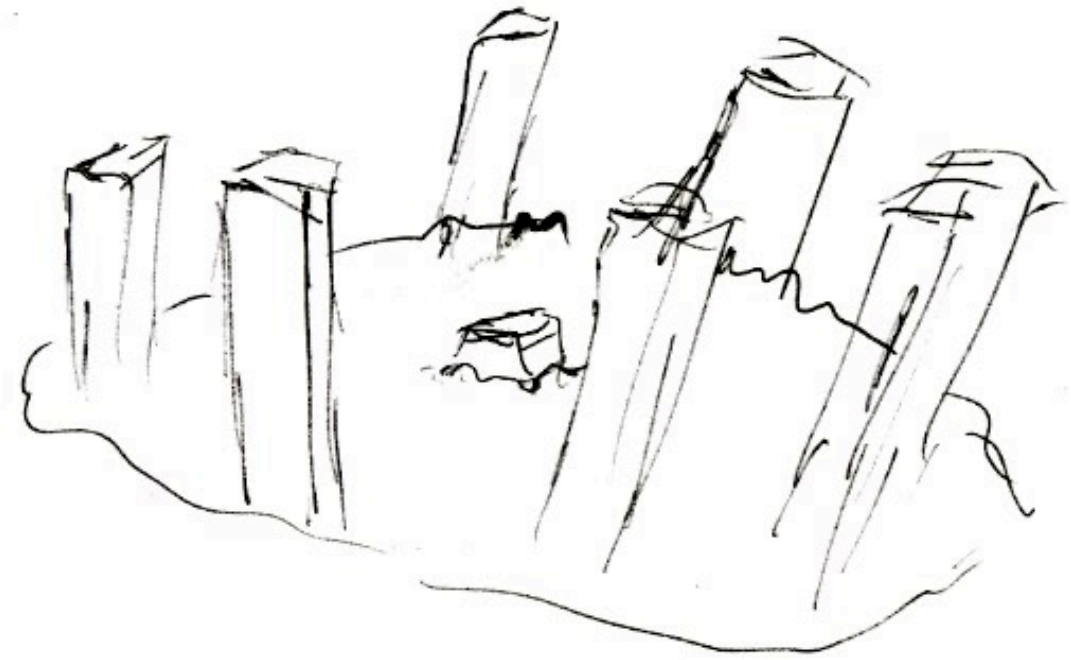

Figura 2: esquema general de la instalación.

Otro riesgo inminente de asociar las tallas y el conjunto escultórico a motivos prehispánicos es que se puede entender como referencia al *neochamanismo* (Basset, 2007) y a los alienígenas ancestrales (Steimberg, 2023). Por ello he optado que las figuras de las tallas se identifiquen más con un referente sobre las películas de serie B y con monstruos de la ciencia ficción, de las caricaturas, de mitos griegos (hay un cíclope) y con los fantasmas japoneses

(yokai). Todo esto responde al gusto personal y generacional (milenials), pero también a la elaboración de una configuración desde lo mediático, desde la globalización y desde la colonización, donde se citan elementos compartidos y fácilmente reconocibles (cultura de masas) por el público. Así, los entes escultóricos encarnan a los *otros* ajenos a lo mexicano, caracterizados como demonios que maldicen, destruyen y colonizan. Similar al "diablo blanco" de la canción *Duerme negrito*.

La factura física de las esculturas –descrita unas líneas más adelante– confiere a lo anterior un vínculo con lo antiguo y con lo ritual, generando un juego de ir y venir entre el pasado y el presente, entre lo nuevo y lo viejo. Hay, sin embargo, un referente a las culturas prehispánicas de Oaxaca. En el centro del conjunto escultórico está un montículo de tierra con una especie de banco que en su cara superior externa –pensada para ser pisada y obstruida– posee un bajo relieve con atributos de Cocijo, el dios zapoteca del agua, del rayo y de la lluvia (Masson, 2001). Yo habito en una zona zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca. Podría haber elegido a Chaac, el dios maya del agua y la lluvia, como alusión a los mayas-tsotsiles de San Juan Chamula, pero me interesa hacer los cruces y enlaces geográficos para enfatizar que el problema al que hace alusión la obra es complejo y que no sólo compete al pueblo de San Juan Chamula, sino que visto desde las perspectivas climáticas actuales y del neocolonialismo, es algo que interpela a todo el mundo.

Por otra parte, la talla de motivos zapotecas se encuentra al centro del conjunto escultórico, dispuesta como un pequeña elevación sobre el nivel del suelo, rodeada de tierra, con la intención de ser "escalada" por el espectador. Con esto se logra un factor de discreción y sorpresa respecto al resto de las esculturas que son más fáciles de distinguir. Al estar al centro, la

talla zapoteca resulta ser la depositaria de todas las maldiciones, es decir, la representación del cerro sagrado (pequeño montículo de tierra) y contenedor del líquido vital, la lluvia, el agua, la serpiente de agua, etcétera; ese elemento sagrado es maldecido por los hechizos de los monstruos del neoliberalismo. Los entes de las transnacionales, del capitalismo y de la globalización espetan todo su odio y sus maldiciones sobre Cocijo. Aunque, también del cerro emergen maldiciones, y es que sin el saqueo del agua no se puede elaborar la Coca-Cola. Se regresa al origen del ciclo de explotación, a la serpiente que se devora a sí misma.

Dicho lo anterior, la estructura física del conjunto escultórico se compone de la disposición de las tallas columnares sobre una circunferencia imaginaria, es decir, cada columna o tronco equidista a un solo centro. Los labrados de las esculturas están hechos sobre sendas mitades de durmientes –fragmentos del corazón de un árbol que se dispone espaciadamente para soportar las vías férreas–, con unas dimensiones aproximada de 1.2 x 0.2 x 0.15 m, cada mitad (fig. 3). Al centro, como he dicho, hay un pequeño banco de unos 18 x 100 x 100 cm de dimensiones donde reposa al centro la talla de Cocijo. El banco tiene una división a 2 cm del suelo para alojar un par de bocinas y completar con ellos los ocho canales acusmáticos, los otros seis se encuentran en el interior de las esculturas columnares con sus respectivas cajas de resonancias, de diferentes dimensiones, pero de una profundidad aproximada de 10 cm cada una. Sobre la cara del banco y fijado a él se encuentran un par de secciones de durmientes –de 40 x 20 x 7 cm, dispuestos uno al lado del otro con unas dimensiones totales de 40 x 40 x 7 cm– con un bajo relieve con atributos de Cocijo: serpientes, colmillos, anteojeras y lengua bífida (fig. 4). El listado de los motivos de las tallas columnares es el siguiente: demonio tibetano, anciano (yokai), gato, dibujo infantil, alienígena y cíclope (figs. 5-10).

Figura 3: dos mitades de durmiente con tallas de monstruos.

Figura 4: tallas con motivos de Cocijo, en la anteojera izquierda se observa donde está alojado el sensor PIR.

Figura 5: talla en forma de cíclope.

Figura 6: talla en forma de extraterrestre.

Figura 7: talla en forma de anciano (yokai).

Figura 8: talla en forma de gato.

Figura 9: talla en forma de demonio tibetano.

Figura 10: talla en forma de dibujo infantil, diseño de Nailon Constantino y talla de Efraín Constantino.

Sobre el sistema de precisión y amplificación del sonido, después de varias pruebas, y al no poder generar una pared lo suficientemente delgada para percutir –la madera no resistió y el taladro traspasó hasta la caja de resonancia– y obtener un buen sonido con la bocina, finalmente opté por ocupar dos cajas de resonancia conectadas por un orificio, la original (boca de monstruo) y el hueco para la bocina percutora, que ahora golpea una lata de atún (fig. 11) para producir el sonido (Efraín Constantino, 2025).

Figura 11: modificación del sistema de producción y propagación del sonido de las tallas.

Hay un par de últimos elementos más que he decidido incluir en la instalación. El primero se trata de colocar un pequeño altar que remite a las prácticas religiosas de los mayas-tsotsiles de San Juan Chamula (García Muñoz, 2019), el cual está constituido de un candelero en forma de jaguar o torito, con sus respectivas velas, junto con una botella en forma de matraz de bola con Coca-Cola en su interior (figs. 12 y 13). El segundo elemento es una botella de vidrio vacía de una Coca-Cola. Su inclusión se debe a que su presencia ayuda a reforzar la alusión a la Coca-Cola en relación con su penetración en todos los aspectos de la vida en México, incluyendo los espacios sagrados. Decidí que tanto el altar como la botella estén colocados de manera arbitraria entre el centro y las tallas de la periferia, a manera de vestigios arqueológicos, *ad hoc* a la estética de la ruina, un elemento constituyente de la instalación.

Figura 12: candelero en forma de toro, típico de altares tsotsiles.

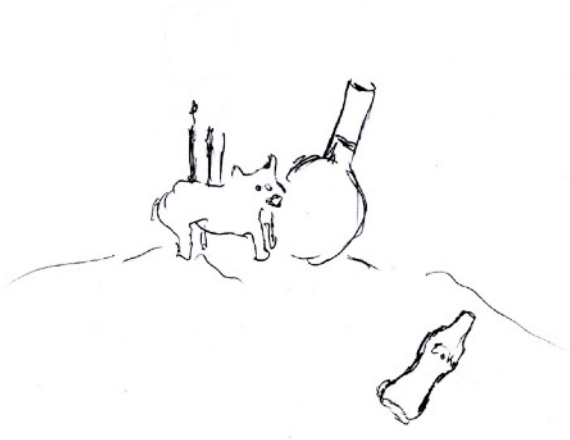

Figura 13: esquema de altar tsotsil y de botella de Coca-Cola en la instalación.

Interactividad

Uno de los últimos elementos a describir de la instalación es el carácter interactivo. Aunque en México el arte de las *nuevas tecnologías* (arte electrónico, videoarte, multimedia, de la internet y sonoro) tiene ya un camino andado, lo cierto es que éste es más o menos nuevo, focalizado y centralizado. Los antecedentes se remontan a los años 60 del siglo pasado[6] (Thompson López, 2024), y el primer espacio especializado para dichas artes se funda a mediados de los años 90 (Thompson López, 2024). Pero el recorrido del arte y las nuevas tecnologías fuera de la capital de México, y especialmente en Oaxaca, es casi nulo, salvo por una fuerte relación con el videoarte a partir de su historia con las emisoras de radio y de televisión comunitarias (Martínez, 2022) y el auge del cine indigenista, auspiciado e incentivado por el Estado, y actualmente, del cine comunitario, de iniciativa propia de las comunidades con procesos comunitarios. Pero, otra vez, la práctica se reduce a un número selecto que transita a ratos entre galerías y museos y otros tantos en festivales especializados. Por ende, a la mira de este contexto el empleo de las *nuevas tecnologías* en el proyecto adquiere una mayor relevancia.

Por otra parte, he decidido apostar por el público para activar la obra y hacer que recaiga en él un gran peso discursivo de la instalación a partir de la exégesis de los elementos que la constituyen. Para lograrlo he intentado que la tecnología pase desapercibida, que funcione como una *caja negra*. Tratando así de que el rol de lo tecnológico sea secundario, pero que a la vez se intuya su presencia. Por ejemplo, los sensores PIR son visibles, aunque ello responda más a un limitante tecnológico –la sensibilidad del sensor–. Sobre todo, el entendimiento del público de estar en la presencia de un artefacto tecnológico al percibir sonidos complejos y *no naturales*,

---

[6] Algunos estudios sitúan ese antecedente en los años veinte con el movimiento Estridentista (Jasso, 2012).

aún sin observar su fuente emisora, es una medida suficiente para hacer implicar que la obra hace uso de la tecnología (bocinas). Más aún, la respuesta del sonido al movimiento enfatiza este hecho (el intuir los sensores PIR).

La descripción anterior ejemplifica el mecanismo *reactivo* de la instalación, la reacción o medición del movimiento de los sensores que "disparan" las señales sonoras. Por otra parte, el recorrer y explorar la instalación apuntan a una interactividad entre el público y la obra, modificando los paisajes sonoro y visual por igual, y habitando el círculo de maldiciones para que finalmente la *experiencia estética* de estar en la obra de pie a la *agencia* de la instalación. Creando de este modo una relación de acción y modificación entre la obra y quienes la recorren.

Por otro lado, la tecnología en la vida diaria se hace cada vez más transparente (McLuhan, 1994). En el arte, por el contrario, pareciera que se tiene que señalar el uso tecnológico siempre que se está empleando para así diferenciarse de los *medios tradicionales*. La evasión de dicho alarde y el ocultamiento tecnológico responde a dos necesidades. La primera es una postura personal hacia el entendimiento de mis prácticas artísticas: no priorizar los medios (salvo que la obra lo requiera según el discurso y las finalidades), sino emplear los medios necesarios para alcanzar las finalidades deseadas. Y segundo: que el hacer transparente el medio permite que el público se adueñe de la obra con una aparente libertad, pero que al mismo tiempo incita a la ficción de la maldición echada por entes sobrenaturales.

Así, la aparente libertad de acción en la obra es una alusión a la supuesta posibilidad de libertad de acción ante los poderes fácticos empresariales, es decir: tomar o no Coca-Cola. Sobre todo si se es habitante de un lugar donde no hay agua potable y el agua embotellada es más cara que la Coca-Cola, prácticamente no hay posibilidad de elección, o la elección es una mera

ilusión. No obstante, la implicación no es el culpabilizar a las personas, sino de comenzar a cuestionar el lugar del Estado como protector de la gente y exigir eventualmente que cumpla ese papel. El inicio de dicha interrogante en el espectador funciona en gran medida por el grado de participación de este en el desarrollo y concreción de la obra. El público está dentro de la instalación (Bishop, 2008). Recorre la pieza, la habita momentáneamente. Huele la tierra, la pisa. Activa los sensores con su movimiento y con ello escucha la obra octofónica. Gracias a esas experiencias vivenciales y al contenido discursivo de la instalación es que se pueden desarrollar distintos cuestionamientos en el público sobre su relación con el Estado y con su vida diaria.

Continuando en términos más técnicos, la activación de la obra está dada por medio de siete sensores infrarrojos pasivos (PIR por sus siglas en ingles). Me he decantado por el modelo HC-SR501 (fig. 14), ya que posee varios elementos ajustables de entrada, entre ellos la posibilidad de hacer una serie de *disparos* continuos para la lectura de la información. Con la recepción constante de lecturas de datos del ambiente por el sensor se logra que a cada movimiento de la persona que esté en el interior de la instalación se sume una cantidad de tiempo al que ya estaba programado desde el primer disparo. Es decir, si en la primera lectura se tienen 60 segundos asignados –el tiempo que he fijado para la interactividad de la instalación– y el sensor se percata de otro movimiento antes de terminados los 60 segundos, al tiempo restante de ellos (60 s - *x* s) se le agregan otros 60 segundos [60 s + (60 s - *x* s)]. Si el sensor no detecta movimiento alguno al transcurrir el tiempo acumulado desde la primera lectura, el sensor entra en descanso por 3 segundos para inmediatamente después comenzar su ciclo de lectura de datos ambientales. Las características completas del sensor PIR HC-SR501 son las siguientes:

–Tiempo de activación de salida: 3-300 s

–Sensibilidad del sensor: 3-7 m

–Voltaje de alimentación: 4.5 a 20 V

–Niveles de salida: alto – 3.3 V, bajo – 0 V

–Modos de disparo: L- no repite disparo, H- repite disparo

–Lente fresnel de 19 zonas, Ángulo <100°

–Tamaño del lente de sensor: diámetro – 23 mm

–Tamaño de tarjeta: 3.2 x 2.4 x 2.6 cm

Figura 14: sensor PIR modelo HC-SR501.

Los sensores, al detectar movimiento, activan el paso de la señal sonora que hay para cada bocina. Las bocinas de percusiones o bocinas percutoras las he elegido de este modo para que al hacer contacto con la superficie de metal (lata de atún) de las esculturas el sonido sea

generado al percutir la superficie y se amplifique por medio de las cajas de resonancia que hay en las esculturas (Efraín Constantino, 2025). Únicamente el par de bocinas centrales (fig. 15) –montículo de Cocijo– funcionan con conos de papel para su emisión y difusión de sonido, y son de la marca Daewoo, bocinas pasivas de una impedancia de 4 ohms. Lamentablemente no tengo más datos sobre esas bocinas, pues las rescaté de un viejo teatro en casa, del cuál sólo han sobrevivido algunas bocinas. Sin embargo, las he utilizado con anterioridad con muy buenos resultados.

Las bocinas de percusión son de la marca Airshi, de 25 Watts de potencia y 4 ohms de impedancia (fig. 16). Las he elegido porque ya las he empleado anteriormente en otras instalaciones, con resultados satisfactorios.[7] Todas las bocinas que utilizo en la instalación son bocinas pasivas, así que necesitan de una alimentación de corriente eléctrica extra –aparte de la señal sonora– para su funcionamiento. La solución que he implementado es trabajar con cuatro miniamplificadores de audio marca DAMGOO y modelo ZK-502M AMP (fig. 17). La ventaja de estos miniamplificadores DAMGOO ZK-502M AMP es el tamaño (8.2 x 5 x 1.8 cm) y que leen archivos mp3, en bucle, de manera automática. Para alimentar los miniamplificadores elegí un adaptador de corriente CA 100-240 V a CC 12 V 2 A (2000 mA) y un cable divisor de alimentación de cuatro vías, de la marca Anlink. El cable divisor permite alimentar simultáneamente los cuatro miniamplificadores, evitando así los posibles retrasos de señal entre las fuentes sonoras y las bocinas percutoras. Para ello he dividido los ocho canales de composición en cuatro pares estéreos, cada par en una memoria USB que es leída por su

[7] También es cierto que esta elección de bocinas supedita el timbre y la respuesta sonora de la obra a las características físicas del material que es percutido, pero el metal es un buen elemento para escuchar una versión cercana, si no es que muy similar, a la ejecución ideal de la pieza sonora.

correspondiente miniamplificador, los cuales, a su vez, mantienen el botón de encendido activado para que al ser conectado el adaptador de corriente a la electricidad se enciendan simultáneamente y la pieza sonora se ejecute de una manera coordinada y orquestada.

Figura 15: bocinas para el montículo central (Cocijo) de la instalación.

Figura 16: bocinas percutoras empleadas en las tallas periféricas.

Figura 17: miniamplificador de audio marca DAMGOO, modelo ZK-502M AMP, que sirve para alimentar las bocinas de la instalación (dos por cada miniamplificador).

Para propiciar la interactividad de la instalación coloqué los sensores a una distancia de un metro de altura dentro de los cuerpos de los durmientes. Cada sensor, junto con un relevador Songle modelo SRD-05VDC-SL-C (fig. 18) alimentado por un adaptador de corriente a 5 V a 2 A, permite, al detectar movimiento, el paso de la fuente sonora emitida por los miniamplificadores y al no detectar cambios en el ambiente (movimiento) la señal sonora es interrumpida (Efraín Constantino, 2025). Cabe destacar que las interrupciones de las señales se dan sobre las bocinas percutoras, es decir, el funcionamiento y envío de señal desde los miniamplificadores es continuo. Lo que se enciende y apaga son las bocinas de percusión. Cabe mencionar que el sensor PIR da una señal de 3.3 V, y el relevador funciona al obtener una señal de 0 V, para lo cual se necesita el empleo de un transistor (2N2222 o 2N3904) y un par de resistencias de 330 **Ω** y 1 K **Ω** (Alex7 Tutoriales, 2022). La distribución del circuito se puede ver en la fig. 19.

Figura 18: relevador Songle, modelo SRD-05VDC-SL-C, empleado para abrir y cerrar el circuito de la bocina a través de la señal del sensor PIR.

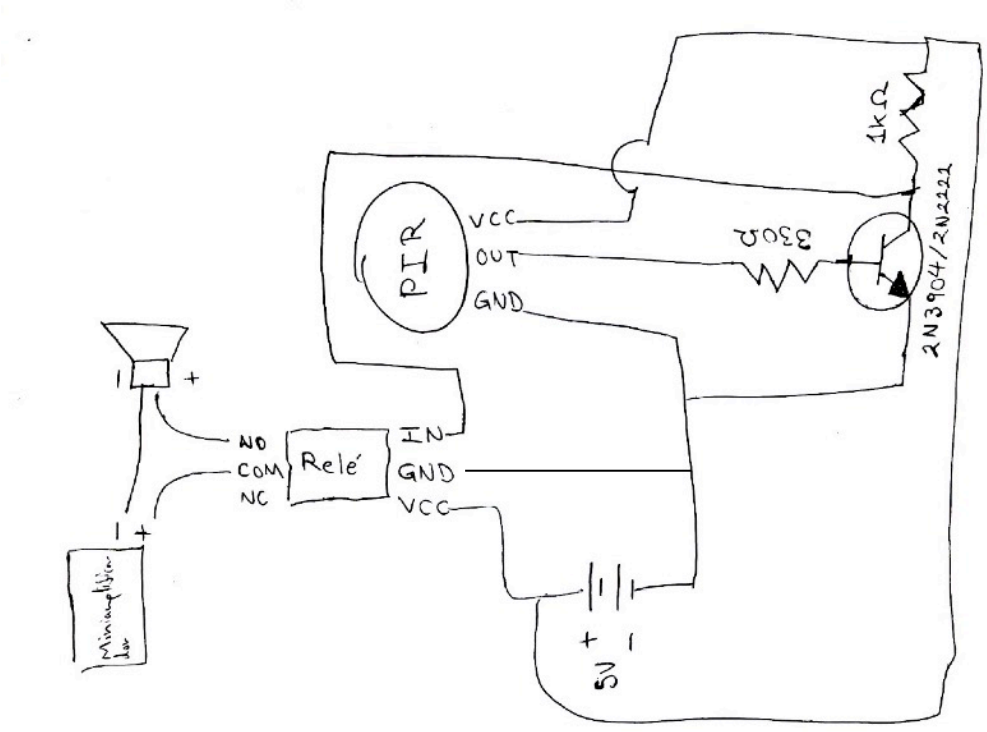

Figura 19: diagrama del circuito empleado para activar las bocinas por medio del sensor PIR, empleando un relevador.

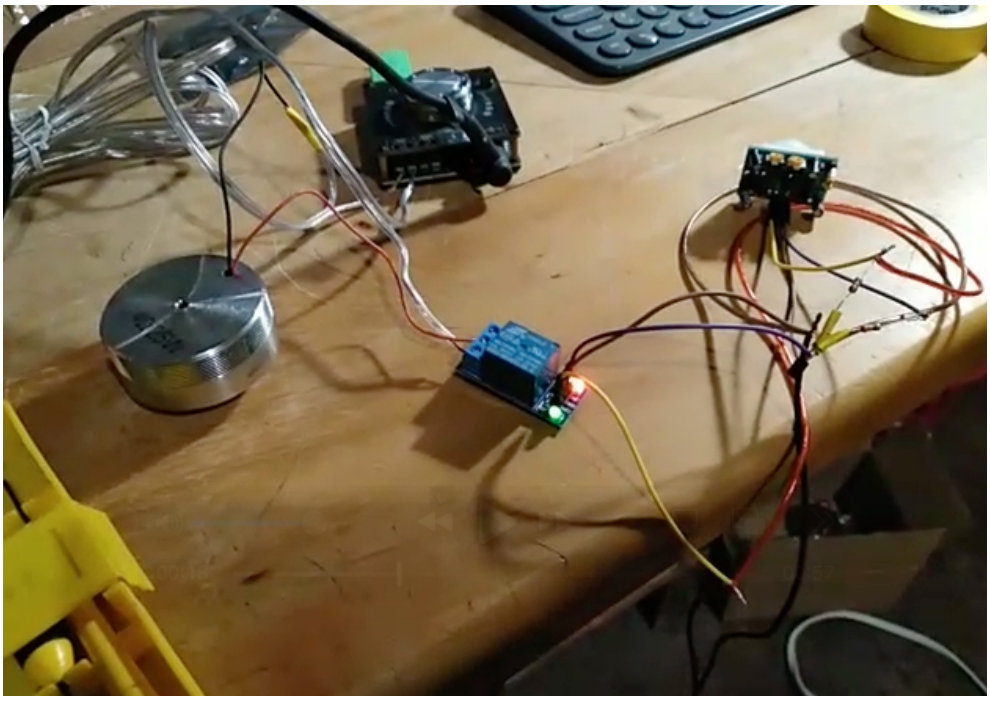

Figura 20: implementación del circuito del diagrama de la fig. 19, el mismo sistema es empleado en todas y cada una de las tallas.

Figura 21: talla terminada (demonio tibetano) con implementación del sistema de bocina de percusión activada por el movimiento a través de un sensor PIR (Efraín Constantino, 2025).

Figura 22: detalle de la vista trasera de la talla que muestra la conexión del relevador y el sensor PIR por medio de un transistor (2N2222 o 2N3904). Tanto el sensor como el relevador (frente y reverso, respectivamente) se encuentra alojados en la talla a una altura de 60 cm desde la base.

Público y espacio público

El público y el espacio público son el último eslabón de la cadena de la instalación que he planteado a lo largo del desarrollo de este texto. Su importancia es central, pues uno de los principales objetivos del proyecto es generar un impacto directo en la sociedad, y sobre todo en la sociedad oaxaqueña, claro está, dentro de los alcances de la obra misma. Pero como el arte suele ser un *agente intencional*, esto es, un ente que posibilita cambios tanto en acciones como en pensamientos y estadios de las personas (Quintanilla, 2014), aunado a las condiciones estéticas y políticas de la obra, la experiencia estética de la instalación puede generar una conciencia crítica en el público.

Sin embargo, existe una gran complejidad entre el público oaxaqueño, pues Oaxaca es un estado multicultural y multilingüístico (Maldonado-Alvarado, 2016). Más allá de ello, el que el MACCO esté cobijando la instalación genera un cierto recorte en el público. Primero porque la institución está en el centro de la capital de Oaxaca, y en la calle más turística de la ciudad. Aunado a esto, actualmente la ciudad capital, Oaxaca de Juárez, y la costa oaxaqueña, especialmente Puerto Escondido y Huatulco, están atravesando un fuerte proceso de gentrificación y turistificación (Liévanos-Díaz, 2024 y Esquivel-Ríos, 2022). Esto implica un fuerte afluente de gente extranjera y de turismo nacional mexicano que ingresan al museo.

Aún así, dentro de la diversidad del público se sigue manteniendo una alta población local, en su mayoría estudiantes de arte, gente del medio artístico y público interesado en eventos culturales. De manera positiva, gracias a la presencia de diversos espacios culturales en Oaxaca, casi todos de iniciativas privadas que funcionan con el erario público, así como por las diversas

manifestaciones culturales del estado (comparsas, calendas, procesiones, carnavales, etcétera), existe una gran parte de la población oaxaqueña que es asidua a museos y a espacios culturales.

Aun así, en vista de lo anterior, la posibilidad del entendimiento de la pieza depende de muchos factores y referentes culturales del público. Pero el agente aglutinante principal, y que da entrada a entender la obra es la misma es la omnipresencia de la Coca-Cola al rededor del mundo, así como elemento compartidos en la obra como el grito, el ruido, la ruina y lo ininteligible. Además del sentido ritual y de los referentes pop globalizados.

Profundizando respecto al museo como espacio público, el MACCO, a pesar de ser una institución nueva, posee una gran convocatoria de públicos (Museo de Arte Contemporáneo y de las Culturas Oaxaqueñas, 2024): locales, nacionales y extranjeros. Sobre todo por ser la refundación del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), un museo que tuvo en su haber más de 30 años de historia (Jiménez, 2024). El MACCO se encuentra en un inmueble colonial, en pleno centro de la capital histórica de Oaxaca, sobre una de las calles más transcurrida, ademas de ser peatonal, lo que implica la posibilidad de un afluente constante de personas que ingresan al museo. En cuanto a la historia del edificio, la construcción albergó en su momento una estación de radio y una vecindad, para luego dar paso a un primer museo, el Museo de Oaxaca, posteriormente al MACO (Montero y Constantino, 2017), y finalmente, al MACCO.

Entender el cambio institucional del MACO al MACCO implica saber que el MACO fue fundado en 1992 por un grupo de artistas que con la ayuda de Francisco Toledo[8] crearon una

[8] Francisco Toledo es uno de los artistas oaxaqueños más importantes de la historia reciente de México. Sus labores altruistas dejaron un legado importante de museos e instituciones culturales en el estado de Oaxaca (Cebreros Urzaiz, 2019).

asociación civil (Amigos del MACO AC) para establecer un espacio dedicado al arte contemporáneo en Oaxaca (Montero y Constantino, 2017). Después de una serie de malos manejos, Francisco Toledo denunció a los integrantes de la AC y se deslindó del MACO (Aguilar Orihuela, 2013). A la postre de algunos años de conflictos internos, el MACO pasa a manos del gobierno del estado de Oaxaca y se crea el MACCO (Jiménez, 2024).

La suerte que sufrió el MACO, y debido a los largos años de su trayectoria, se genera una percepción catastrófica de los acontecimientos. Sin embargo, el MACO fue excesivamente excluyente con los artistas locales y emergentes, al igual que tuvo un programa fuertemente *folkorizante* (colaboraciones artistas-artesanos en términos desiguales). También, sirvió mayormente como escaparate de artistas nacionales y extranjeros de amplia trayectoria. Es verdad que no todo en el haber del MACO fueron fallas, pero el buen camino debe ser retomado y la refundación del MACO en el MACCO abre un sin fin de posibilidades. Mas sin embargo, el MACCO puede ser un proyecto fallido si no consigue consolidar su identidad y su autonomía respecto al Estado. Dos cosas que no ha conseguido a la fecha y que en parte echaron por la borda al MACO. A pesar de esto, el MACCO es la institución pública por antonomasia que alberga y resguarda actualmente el arte contemporáneo en Oaxaca. Por ello y por la apertura que han mostrado al recibimiento de proyectos me he acercado al MACCO para presentar la instalación de *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* (Constantino, 2025b).

Plan de exposición

El acercamiento y la negociación del espacio en el MACCO para el montaje de la obra lo he trabajado con la mayor antelación posible, tomando en cuenta el tiempo de existencia de la

institución, y gracias a la invitación que me hicieron curadores y directivos del museo para participar en la exposición colectiva inaugural del MACCO (Cruz, 2024). Después de una serie de reuniones con la gente de la dirección del MACCO, el espacio que se me ha asignado para la instalación es el del patio central (fig. 23), lugar que cuenta con el área suficiente para las dimensiones de la instalación, una circunferencia de entre cinco y seis metros de diámetro. Además, el espacio arquitectónico del emplazamiento de la instalación es un patio colonial (Spíndola, 2022) que enmarca y ayuda a acentuar el discurso de la instalación sobre el neocolonialismo y la explotación de recursos.

El montaje está programado para iniciarse el lunes 14 de abril del 2025, e inaugurar la obra el viernes 18 de abril del mismo año. Con la finalidad de llegar a buen término el montaje y la exhibición de la obra, he determinado el siguiente programa donde señalo tiempos y costos aproximados de producción:

–Sábado 12 de abril de 2025: acarreo y embolsado de tierra (MXN$800 / €36)

–Lunes 14 de abril de 2025: traslado de tierra, tallas e implementos para la instalación al museo (MX$3000 / €135)

–Martes 15 y miércoles 16 de abril de 2025: disposición de las tallas, cableado necesario para la instalación y realización de conexiones (MX$500 / €22.5)

–Jueves 17 de abril de 2025: colocación de la tierra, candelero, velas y botellas de vidrio

–Viernes 18 de abril de 2025: inauguración de la obra

–Tiempo y costo total aproximados: seis días y MX$4300 / €194

Figura 23: vista del patio central del MACCO.

Otra medida que he tenido que tomar en cuanta es la atención al clima. En Oaxaca, en el mes de abril, generalmente, comienzan lluvias ligeras e irregulares. Por ende he decidido cubrir todo los elementos electrónicos con placas de acrílico transparente de tres milímetros de espesor y sellarlos con silicona. Sólo la parte de acceso a las conexiones entre los cables de alimentación de corriente hacia los miniamplificadores y hacia los adaptadores de corriente tienen un sistema de acceso con tapa de acrílico y empaques de plástico.

Contemplando todo lo anterior, la instalación termina siendo muy flexible, adaptándose fácilmente a distintos entornos, espacios abiertos o cerrados. Bajo la limitante del rango de acción de los sensores PIR, de tres a siete metros, lo que se traduce en una escala de la instalación de entre 5 a 14 m de diámetro. El contenido de la pieza octofónica también puede ser adaptado, agregando elementos regionales de la penetración de la Coca-Cola en la vida local del lugar donde sea expuesta, acentuando la relación de la obra con el espectador. Una guía para ello

es la misma Coca-Cola que ha demostrado su gran adaptación a los entornos locales, sirviéndose en gran medida de estrategias publicitarias donde se establece como un elemento universal, pero altamente regionalizado. Ejemplos de ello son las campañas: *Hilltop | I'd like to buy the world a Coke* (Da Hawk, 2020), *Tomorrow's People* (張哲生, 2020) y *Soy el futuro del mundo* (Jijiジジ, 2019). También es posible agregar elementos locales relevantes dentro del círculo de tierra, por ejemplo, en esta ocasión incluí el candelero de barro y las velas en referencia a los altares mayas-tsotsiles donde se hace uso de la Coca-Cola como elemento ritual.

Por último, una posible lectura sobre la aproximación y el recibimiento de la obra por parte del público estará dada en las visitas guiadas. Así que he proyectado algunas visitas como mecanismos eventuales para evaluar la respuesta del público, una vez montada la obra.

Conclusiones

A pesar de haber trabajado con instalaciones desde el 2012 (Efraín Constantino, 2021), quizás ésta sea la de mayor envergadura en cuanto a que se trata de una pieza sola, pues la mayoría de mis instalaciones las he trabajado desde la articulación de distintas obras para generar un todo coherente (𝔜𝔒𝔓𝔈 project space y Efraín Constantino, 2025). Sin embargo, *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* (Constantino, 2025b), como ya he dicho, intenta establecerse como una obra autónoma, sin interdependencia de otras. Esto es un riesgo que va más allá de las características intrínsecas de la obra, como su fragmentación[9] y la dependencia del público –algo muy propio de las instalaciones (Bishop, 2008)–, pues no existen elementos externos que dirijan

[9] La escucha desde la interactividad genera una escucha necesariamente fragmentada, que, también es cierto, puede ser resarcida por el movimiento continuo del espectador para obtener una escucha contante.

o refuercen los referentes del público. Sobre todo, el sentido último de la obra recae en el espectador y su relación con ella, y de quizás el consagrado texto de sala. Aún así, creo que hay referentes suficientes en la instalación para generar un estado crítico desde la fragmentación, el ruido y las citas pop. Si la gente tiene la paciencia y decide entrar en el juego de recorrer la obra y maldecirse de por medio.

Aún así, la apuesta al público es algo que siempre me ha interpelado, recientemente tuve dos muestras donde la participación del espectador era indispensable (YOPE project space y Efraín Constantino, 2025 y Cruz, 2024). Es algo a lo que pretendo seguir apostando y seguir explorando. Igualmente la referencia a los medios masivos de comunicación –incluso como fuentes directas y materia prima para la creación– y la estética del ruido son vehículos que me han resultado muy efectivos para el establecimiento de la empatía y la identificación entre la obra, el público y lo político. Sin embargo, gran parte de la fuerza impulsora de mi obra son las nuevas posibilidades, de todo tipo: materiales, mediáticas, estéticas, discursivas, etcétera. El cambio es un amplio mar a explorar. Es así, por ende, que siempre creeré que lo que hago necesita establecer un cambio crítico en el público.

Dicho esto, *per se*, un gran peso constitutivo de las instalaciones recaen en la relación entre la obra y el público. Las personas activan la obra, se genera el sonido, y dependiendo de la escucha y las decisiones de continuar explorando o no la obra, se consolidan las dimensiones poéticas, políticas y estéticas de la obra. El público ideal terminaría en el centro del círculo de maldiciones, escuchando la composición entera, sobre el montículo de Cocijo, siendo parte de él, de Cocijo, recibiendo a la par las imprecaciones. Poniendo el cuerpo, la presencia, el ánimo, la resistencia…

Cuando se adentra en el espacio físico de la instalación *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You* (Constantino, 2025b), como en toda instalación (Bishop, 2005), se opera un hechizo que convierte en el todo (espacio, público y experiencia) en la obra confabulando a través del sonido, del ruido (glosolalia, lo ininteligible y lo que no se desea escuchar), del recorrido, del sueño del embrujo (el lenguaje del cine de terror, de ciencia ficción, etcétera), del terror de la realidad mexicana (necropolítica y capitalismo gore), de las referencias locales y pop universales; todo con el fin de señalar que la Coca-cola y las políticas del Estado mexicano son maldiciones para México…

Bibliografía

張哲生。(2020, 31 de mayo). 1987 可口可樂國際性廣告 Tomorrow's People 各國版本大集合。[Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=k4ueMAmfIU4

Aguilar Orihuela, A. (7 de diciembre de 2013). Francisco Toledo se desvincula del museo que fundó. *Milenio.* https://www.milenio.com/cultura/francisco-toledo-se-desvincula-del-museo-que-fundo

Alex7 Tutoriales. (2022, 7 de agosto). *Sensor PIR y módulo relé - conexión sin Arduino* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=fm62Kld9jbY

Ávila-Claudio, R. (9 de junio de 2024). Rita Patiño, la indígena mexicana que fue encerrada 12 años en un psiquiátrico de EE. UU. porque no entendían su lengua, *BBC News Mundo. https://www.bbc.com/mundo/articles/c144lng8rz1o*

Basset, V. (2007). Un fenómeno ritual moderno: el neochamanismo. *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. *Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.* http://www.aacademica.org/000-066/1818.pdf

Bente, G., Kryston, K., Jahn, N. T., y Schmälzle, R. (2022). Building blocks of suspense: subjective and physiological effects of narrative content and film music. *Humanities and Social Sciences Communications*, *9*(1), 1-13.

BerlinerBeatgut. (2012, 20 de enero). *Tommy Wright III - Still Pimpin* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=3W2jLb7AM3s

Bishop, C. (2005). But is it installation art? *Tate etc*, (3).

Bishop, C. (2008). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona*, (78).

Cabrera, E. (2019). El alto consumo de refrescos en México es resultado del entramado de procesos económicos, políticos y culturales. *Resonancias (Blog Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM)*. https://www.iis.unam.mx/blog/wp-content/uploads/2019/10/cyrs_oct.pdf

Cebreros Urzaiz, M. D. C. (2019). *History, Locality, and Art Worlds: A Case Study of the Center for the Arts at San Agustín Etla (CASA), Oaxaca, México* [Tesis de doctorado, UCLA]. eScholarship.

Constantino, E. (2021). *66'6" (debes obedecer).* Hearthis.at. *https://hearthis.at/efrain-constantino/666debes-obedecerestereo/*

Constantino, E. (2025a). *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You*. Internet Archive. *https://archive.org/details/efrain-constantino-coca-cola-en-la-sangre*

Constantino, E. (2025b). *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You [instalación]*. Internet Archive. *https://archive.org/details/coca-instala-web*

Correa Valdivia, P. C. (2023). La fórmula de Rubén Gámez, estudio de las metáforas fílmicas de unos mexicanos medio pachiches. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano//e-ISSN: 2007-4999*, (27), 25-36.

Cristobal Morales. (2017, 31 de octubre). *El Gran San Juan (Tzotzil)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=xBDUZSr8-No

Cruz, M. (31 de julio de 2024). El MACCO: una cachetada con guante blanco. *Oaxaca Media*. https://oaxaca.media/2024/07/el-macco-una-cachetada-con-guante-blanco/

Da Hawk. (2020, 4 de julio). *I'd Like To Teach The World To Sing (Coca~Cola commercial, 1971, 2020 restoration)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=tC_NPTNgnP8

Delgado Ramos, G. C. y Ávila Calero, S. (2014). La industria embotelladora en México: negocio, regulación y apropiación del agua. *Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.* https://ru.ceiich.unam.mx/bitstream/123456789/3233/1/Apropiacion_de_agua_Cap2_La_industria_embotelladora.pdf

DJJazzyJeffVEVO. (2013, 28 de octubre). *DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince - Girls Ain't Nothing But Trouble* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=IOaFh-yJk_k

DossierNet. (2020, 25 de noviembre). *Coca-Cola - Maradona (1982)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=ngLtqEe02B0

econstantinoes. (19 de febrero de 2025). *Coca_Cola_en la sangre.caf* [Archivo de audio]. *Google Drive*. https://drive.google.com/file/d/1z72QTL6IwhWdnH4GnxKUZKhCYbv-3RYV/view?usp=sharing

Efraín Constantino. (2021, 12 de septiembre). *Laika y sus móviles perpetuos* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=i1o8W_G7XZM

Efraín Constantino. (2025, 23 de marzo). *Coca-Cola en la sangre: I Put A Spell On You (funcionamiento básico)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=w7outdfduhw

Esquivel-Ríos, R., Martínez-Sánchez, A., y Villaseñor-Ramírez, M. M. (2022). El Proceso de turistización en Bahías de Huatulco, Oaxaca, México. *Gestión Turística*, (38), 8-33.

Estévez, A. (2013). Capitalismo gore. Frontera norte, 25 (50), 229-233. http:/*www.scielo.org.mx/* scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722013000200011&lng=es&tlng=es

EXCELSIOR. (2016, 29 de enero). *Funcionaria de SLP se niega a pagar cuenta y termina con el alias "LadyBrujería" / Yazmín Jalil* [Archivo de video]. *Youtube*. https:// www.youtube.com/watch?v=VEDL9H2qeOQ

FEMSA. (2024, 17 de octubre) *Coca-Cola FEMSA México* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=KwT0tTo-10Q

Fernández, D. (16 de agosto de 2022). ¿México es el país donde más se consume refresco? *El Sol de Toluca*. https://oem.com.mx/elsoldetoluca/tendencias/mexico-es-el-pais-donde-mas-se-consume-refresco-14243498

García Fernández, J. L. (1 de octubre de 2019). *I Put a Spell on You*. Cultura Blues. https:// www.culturablues.com/2019/10/i-put-a-spell-on-you/

Gálvez, A., y Luque-Brazán, J. C. (2019). Capitalismo de chupacabras en una era post-política y post-migratoria. *Huellas de la Migración*, *4* (7), 109-138.

García Muñoz, J. O. (2019). *Pintores mayas y zoques de Chiapas: discursos e iconografía en los ámbitos sociocultural y artístico actuales* (Tesis doctoral, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica).

Ger, G., y Belk, R. W. (1996). I'd like to buy the world a coke: Consumptionscapes of the “less affluent world”. *Journal of consumer policy*, *19* (3), 271-304.

Gómez, E. J. (2019). Coca-Cola’s political and policy influence in Mexico: understanding the role of institutions, interests and divided society. *Health Policy and Planning*, *34* (7), 520-528.

Heimerdinger, J. (2012). Music and sound in the horror film & why some modern and avant-garde music lends itself to it so well. *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart*, *4*, 4-16.

Jasso, K., y Usabiaga, D. G. (2012). *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Jijiジジ。(2019, 5 de febrero). *Coca-Cola - Tomorrow's People (International - Peru)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=oXZRHcKJNdg

Jiménez, C. (5 de julio de 2024). Museo de Arte de Contemporáneo de Oaxaca renueva su nombre; critican reestructuración. *El Universal*. https://oaxaca.eluniversal.com.mx/estatal/pierde-su-nombre-museo-de-arte-de-contemporaneo-de-oaxaca-rechazan-reestructuracion

Jesuitas México. (2022, 9 de agosto). *Padre Nuestro en rarámuri* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=JzM9eImJr0w

Jordan, L. (2008). *El problema de la responsabilidad social corporativa: La empresa coca-cola en los altos de Chiapas*. [Tesis de maestría, CIESAS-Sureste]. CIESAS-Sureste.

La Casa De Los Famosos Colombia. (2024, 29 de febrero). *Mafe Walker le enseña a Diana Ángel a imitar su lenguaje alienígena* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=kn2TBfNQaY4

Lerner, J. (2019). *Los mayas del modernismo*. Siglo XXI.

Liévanos-Díaz, J. E. (2024). Las ciudades patrimoniales mexicanas con gentrificación: el caso del Centro Histórico de Oaxaca. *Gremium*, *11* (22).

London Music Works - Topic. (2022, 30 de noviembre). *Theme (From "I Dream of Jeannie")* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=7-paOJ5OgUs

López, Ó y Jacobs, A. (16 de julio de 2018). En una ciudad con poca agua, la Coca-Cola y la diabetes se multiplican. *The New York Times.* https://www.nytimes.com/es/2018/07/16/espanol/america-latina/chiapas-coca-cola-diabetes-agua.html

Maldonado-Alvarado, B. (2016). Hacia un país plural: educación comunitaria en Oaxaca frente a la política de interculturalidad cero. *Liminar*, *14*(1), 47-59.

Martínez, A. C., y Ramírez, G. R. (2022). 30 años de TV Tamix: Entrevista con Genaro Rojas Ramírez, videoasta ayuujk de Tamazulápam del Espíritu Santo, Oaxaca, fundador de la televisora comunitaria TV Tamix. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, *9* (1), 303-322.

Martínez, S. S. (2025). Narrativas de intérpretes en lenguas indígenas sobre el racismo lingüístico y el acceso a la justicia en México. *Revista Dycs Victoria*, 42-57.

Mary Fer Centeno. (2025, 12 de febrero). *¿Susana Zabaleta se viste o no de Carolina Herrera para ser sexy?* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=X2CR0kwJK4c

Masson, M. A. (2001). El sobrenatural Cocijo y poder de linaje en la antigua sociedad zapoteca. *Mesoamérica*, *22* (41), 1-30.

Mbembe, A. (2020). *Necropolítica*. Melusina.

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT press.

Montero, D., y Constantino, E. (Eds.). (2017). *Lo que no fue no será*. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO). https://drive.google.com/file/d/0Bwh_-

EombXf7ODBOWHJmb3hkd1k/view?usp=sharing&resourcekey=0-EgtvfwQCiElvfeZ04KD7fg

Museo de Arte Contemporáneo y de las Culturas Oaxaqueñas [@macco_oaxaca]. (30 de diciembre de 2024). *Desde que abrimos el Museo de Arte Contemporáneo y de las Culturas Oaxaqueñas (MACCO) en Julio de este año. Tuvimos* [video]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/DEOtPeHse-M/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Nash, J. (2007). Consuming Interests: Water, Rum, and Coca-Cola from Ritual Propitiation to Corporate Expropriation in Highland Chiapas. *Cultural Anthropology*, *22* (4), 621-639.

Navarrete, F. (2010). Ruinas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana. *Pueblos indígenas y arqueología en América Latina*, 65-82.

NMás. (2024, 7 de noviembre). *Marilyn Cote, abogada que se hace pasar por psiquiatra - despierta* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=OI9txO1R6iI

Page-Pliego, J. T. (2013). Refresco y diabetes entre los mayas de Tenejapa, San Cristóbal de Las Casas y Chamula, Chiapas. *LiminaR*, *11* (1), 118-133.

Quintanilla, P. (2014). ¿Qué es la agencia? *Inclusiones y desarrollo humano: relaciones, agencia, poder*, 123-139.

Ramírez, E. L. (2016). Los Ñuu Savii: los que habitan donde moran las nubes. *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*, 71.

Ramírez, É. (9 de marzo de 2022). *Coca-Cola acapara en México 28.2 millones de m³ de agua*. Contralínea. *https://contralinea.com.mx/interno/semana/coca-cola-acapara-en-*mexico-28-2-millones-de-m3-de-agua/

Rancière, J. (2007). *El desacuerdo.* Nueva Visión.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Retro Comerciales México. (2024, 20 de abril). *Comercial Luis Miguel Coca-Cola 1991* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=5NtRQH2b5jI

Riegl, A. (2008). El culto moderno a los monumentos. *La balsa de la Medusa*.

Rodrigo Labrin. (2014, 21 de septiembre). *First Time, First Love - Coca-Cola* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=wZviCggTt1s

Rodríguez-Soto, R. C. (2023). Distribución espacial del Índice de Rezago Social en los municipios de México. *Jóvenes En La Ciencia*, *21*, 1-11.

Rodríguez Vargas, M. A. (2023) *Puro ruido: Grito de una escena* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia).

Sangild, T. (2002). *The Aesthetics of Noise*. Datanom.

Scatman John Official YouTube Channel. (2013, 20 de noviembre). *Scatman (ski-ba-bop-ba-dop-bop) Official Video HD - Scatman John* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=Hy8kmNEo1i8

ScreaminJayVEVO. (2015, 27 de octubre). *Screaming Jay Hawkins - I Put a Spell on You (Audio)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=82cdnAUvsw8

slayeroscar. (2010, 17 de enero). *Transformación de Mummra en español que todos recuerdan* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=EEeAwS_Qzu4

Spíndola, S. (2022, 10 de octubre). La Casa de Cortés, notable edificación virreinal en la ciudad de Oaxaca. *El Imparcial*. https://imparcialoaxaca.mx/arte-y-cultura/la-casa-de-cortes-notable-edificacion-virreinal-en-la-ciudad-de-oaxaca/

Steimberg, D. G. (2023). ¿Están ahí? Una discusión sobre el problema de la verdad en los "relatos factuales" a partir de alienígenas ancestrales, un caso de imaginación narrativa. *Revista Argentina de Investigación Narrativa*, *3*(6), 112-122.

stiggerpao. (2007, 17 de julio). Coca-Cola Classic ad: 'Mean' Joe Greene [Full Version] (1979) [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xffOCZYX6F8

Thompson López, R., Monreal Ramírez, J. F., y Benítez Dávila, M. F. (2024). *Arte contemporáneo y nuevas tecnologías desde México*. Universidad de Guanajuato.

Valencia, S. (2020). *Capitalismo gore*. Melusina.

Villalobos, A. (18 de febrero de 2025). *La Casa Blanca compartió en sus redes un video de migrantes deportados*. *Infobae*. https://www.infobae.com/estados-unidos/2025/02/19/la-casa-blanca-compartio-en-sus-redes-un-video-de-migrantes-deportados/

VIRGO'S GROOVE ★. (2023, 4 de enero). *Beyoncé - I'm That Girl (Music Video)* [Archivo de video]. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=MGGcAxrBGD4

𝔜𝔒𝔓𝔈 𝔭𝔯𝔬𝔧𝔢𝔠𝔱 𝔰𝔭𝔞𝔠𝔢 y Efraín Constantino. [@yopeprojects y @effffffrrrrainconstantino]. (25 de febrero de 2025). *Últimos días para visitar* 🧠💉🦠👀🙏🪨**The Substance**📼🧪🔫💻 *de @effffffrrrrainconstantino* [fotografía y video]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DGgmPI4S7ru/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Zaragoza, R. (1 de marzo de 2016). Bendita agua negra. *Cáñamo*. https://canamo.net/cultura/viajes/bendita-agua-negra